

R. FOULCHÉ-DELBOSC

(DIRECTOR DE LA *REVUE HISPANIQUE*)

Juan de Mena y el "Arte mayor"

TRADUCIDO, ANOTADO Y PRECEDIDO DE UN PRÓLOGO

por

ADOLFO BONILLA Y SAN MARTÍN

R. FOULCHÉ-DELBOSC
(DIRECTOR DE LA *REVUE HISPANIQUE*)

Juan de Mena y el "Arte mayor„

TRADUCIDO, ANOTADO Y PRECEDIDO DE UN PRÓLOGO

por

ADOLFO BONILLA Y SAN MARTÍN



MADRID
IMPRENTA DE JOSÉ PERALES Y MARTÍNEZ
Calle de la Cabeza, núm. 27.
1903

R. FOULCHÉ-DELBOSC

(DIRECTOR DE LA *REVUE HISPANIQUE*)

Juan de Mena y el "Arte mayor,,

TRADUCIDO, ANOTADO Y PRECEDIDO DE UN PRÓLOGO

por

ADOLFO BONILLA Y SAN MARTÍN



MADRID

IMPRENTA DE JOSÉ PERALES Y MARTÍNEZ

Calle de la Cabeza, núm. 27.

1903



Á GUISA DE PRÓLOGO

El estudio presente, que con la venia de su autor (1) traducimos, parécenos de capital importancia para la historia, apenas esbozada, de nuestra métrica. Es un trabajo verdaderamente serio y científico, que aporta interesantes y originales observaciones acerca del intrincado problema del *arte mayor*, el más rotundo, sonoro, grandilocuente y heróico de los metros usados en la poesía castellana.

Hasta ahora, los tratados corrientes definían el *arte mayor* como verso que consta de dos metros de seis sílabas, formando una cesura entre ellos. El Sr. Foulché-Delbosc, no sólo rectifica esta superficial noción, haciendo ver que el verso de *arte mayor* puede oscilar entre nueve y trece sílabas, sino que, tomando por base una edición crítica del *Laberinto de Fortuna*, que en estos días da á la estampa, formula una razonada y completa clasificación de los diferentes tipos de versos de *arte mayor*, usados por Juan de Mena en la obra referida, llegando

(1) El eminente hispanófilo y querido amigo nuestro D. R. Foulché-Delbosc, Director de la *Revue Hispanique* (ahora en el X año de su publicación), y de la *Bibliotheca Hispanica* (de la que han salido á luz ya trece volúmenes).

El estudio que hemos traducido figura en el tomo de la *Revue Hispanique*, correspondiente al año 1902, páginas 75-138, con el título de *Étude sur le* Laberinto *de Juan de Mena.* Omitimos, por no hacer á nuestro propósito, la primera parte del trabajo, que versa sobre el verdadero título del poema, el apéndice *A*, que contiene veintisiete octavas equivocadamente incorporadas á las *Trescientas*, y el apéndice *C*, donde consta una copiosa bibliografía de Juan de Mena.—El autor demuestra en la primera parte de su trabajo, que el *Laberinto de Fortuna* consta únicamente de 297 estrofas. Las tres que después fueron añadidas, para justificar el título de *Las trezientas*, faltan en la mayor parte de los manuscritos, y fueron impresas algunos años antes de la edición príncipe del *Laberinto* en el *Cancionero* de Ramón de Llabia (del cual hay ejemplar, el I-2098, en la Biblioteca Nacional de Madrid), juntamente con otras veinticuatro, que algunas ediciones de Mena trajeron más adelante como «añadidas a las trezientas, segun dizen por mandado del rey don Iuan» (véase, por ejemplo, la edición de Zaragoza de 1509, primera de las que contienen las estrofas mencionadas). Ni la forma, ni el contenido, permiten atribuir estas estrofas á Mena, como ya sospechaba el Brocense.

á inferir la existencia de *sesenta y ocho* de aquellos (comprobados unos, posibles los otros). Y si se tiene en cuenta que Mena es el príncipe de los cultivadores del *arte mayor*, y que, después del siglo xv, adoptada la forma del endecasílabo, merced á la influencia de Boscán y de Garci-Lasso, el *arte mayor* decayó por completo, bien se echará de ver que un estudio que sobre Mena verse, tiene todas las condiciones necesarias para abarcar cuantos aspectos adoptara el metro á que nos referimos.

Quizá Juan de Mena, sin embargo, ofrezca cierto peligro para inducir leyes acerca del uso del verso por él empleado. Su libertad es tan grande, que raya en la anarquía, aunque entre en cuenta lo corrompido de las ediciones y de los códices; «suprime sílabas, modifica la frase á su arbitrio, alarga ó acorta las palabras, y quando en su lengua no halla las voces ó los modos de decir que necesita, acude á buscarlos en el latín, en el francés, en el italiano, en donde puede» (1).

De todos modos, el *arte mayor* es el metro de carácter más elevado y épico que se ha empleado en nuestra poesía. El desuso en que ha caído, no es razón bastante para negarle las cualidades mencionadas. También se emplea poco el metro del Arcipreste de Hita y el de las *serranillas* del Marqués de Santillana, sin que por eso hayamos de desconocer su singular belleza.

En la preciosa *Filosofía antigua poética* del Dr. Alonso López Pinciano, obra impresa en Madrid en 1596, y que pudo ser citada en el trabajo del Sr. Foulché-Delbosc, se habla con cierta extensión del *arte mayor*, y se le tributan merecidos aplausos, en términos que creemos oportuno transcribir, porque son el mejor elogio que hacerse puede del metro de Mena:

«*Fadrique*..... Torno, pues, al metro castellano de doce sílabas; á éste diría yo verso ó metro heróico de mejor gana y con más justa razón, que no al italiano endecasílabo suelto que se ha alzado con nombre de verso heróico. Entre los italianos que lo sea en hora buena, pues que ellos no tienen verso mayor y de más sonido; mas nosotros que le tenemos mayor y de más sonido y más correspondiente al exámetro, razón será que no quitemos á la nuestra el nombre de heróico, por le dar á la nación extranjera italiana, á la cual confieso mucho primor en todo, y en la Poética mucho estudio, mas no mayoridad en este género de metro.

—Ya deseo, dijo el Pinciano, oiros un ejemplo deste metro de vos tan alabado.

Fadrique:—En él fueron hechas *Las Trescientas* de Juan de Mena.

(1) Manuel Josef Quintana; Introducción á las *Poesías selectas castellanas, desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días*. (T. I Madrid, 1807.)

Pinciano:—Ese verso es dicho *arte mayor.*

Fadrique:—Y le dieron nombre conveniente á su grandeza. ¿Vos no véis el ruido y sonido que va haciendo en su pronunciación tan grande y heróico? ¿Qué verso hay, fuera del exámetro, como éste?:

Al muy prepotente Don Juan el Segundo.

Ninguno, por cierto, ni entre griegos ni entre latinos.»

Por desgracia, la opinión de los contemporáneos de López Pinciano, como la de sus sucesores, era y fué muy distinta de la expresada, y el *arte mayor* quedó reducido á la categoría de antigualla métrica, buena tan sólo, en apariencia para solaz y esparcimiento de los eruditos, los cuales, sin embargo, no habían logrado hasta el presente darse cabal cuenta de sus leyes. A ello tiende el estudio que ahora traducimos, y en eso estriba su principal mérito.



Juan de Mena y el "Arte mayor,,

Poco se ha estudiado el *arte mayor*. Este metro, tan olvidado en el día como célebre en otra época, ni siquiera despierta la curiosidad de los españoles, que desde hace mucho tiempo no sienten su grandiosidad ni su belleza (1). Los tratados de versificación, posteriores casi todos á la fecha de su gloria, apenas le consagran algunas líneas; todavía no existe, á falta de un estudio general (imposible mientras no se reediten científicamente numerosos textos), ningún trabajo en que estén descritas las variedades y particularidades de esta forma poética en el conjunto de un solo poema.

El Sr. Morel-Fatio publicó hace ocho años un artículo (2) sobre el *arte mayor;* examina este verso «en su apogeo, hacia mediados del siglo XV, especialmente en Juan de Mena» (3); trataré de algunos puntos acerca de los cuales no estoy de acuerdo con él.

«Lo propio de este verso, dice el Sr. Morel-Fatio, es tener una separación ó verdadera pausa después de la quinta sílaba acentuada: los dos hemistiquios iguales comprenden de esta suerte cinco,

---

(1) El Sr. Menéndez y Pelayo. quien, sin embargo, es uno de los que con mayor justicia han hablado de Juan de Mena, se lamenta (*Antología*, V, pág. CXCV), de la «monotonía», del «contínuo y desaforado estrépito» y del «ritmo demasiado fijo y fuertemente acentuado» de sus versos. Con razón, á nuestro juicio, el más reciente historiador extranjero de la literatura castellana, D. Jáime Fitzmaurice-Kelly, alaba la «marmoreal beauty» de los versos del *Laberinto.*

(2) *L'arte mayor et l'hendécasyllabe dans la poésie castillane du XVe siècle et du commencement du XVIe siècle.* Romania, 1894, páginas 209-231.

(3) En realidad, casi exclusivamente en Mena, puesto que no menciona más que otros ocho poetas, siete de los cuales los conoce sólo por los breves extractos de Gallardo.

seis ó siete sílabas, según que terminan en un oxítono, un paroxítono ó un proparoxítono.» Los dos hemistiquios no son siempre iguales, pero son siempre equivalentes. Uno de los dos puede no constar más que de cuatro sílabas, circunstancia que no ha hecho notar ningún tratadista de arte métrica. Un verso no está nunca formado por dos hemistiquios heptasílabos proparoxítonos; este error había sido cometido ya por el Padre Sarmiento (1), que cita la combinación 7 *con* 7 — *pie de* 14, pero sin ejemplo que la justifique, y por Vicente Salvá. Este último dice (2), «tambien estaria cabal con catorce (sílabas), si las vozes finales de los dos hemistiquios fuesen esdrújulas, segun se advierte en este:

Pasaran las águilas | de Galia los términos».

No sé de donde ha sacado Salvá ese verso, pero no vacilo en afirmar que es falso. En cuanto al número de sílabas, no depende únicamente de la naturaleza de la palabra final del hemistiquio; hay hemistiquios oxítonos que no tienen cinco sílabas, paroxítonos que no constan de seis, proparoxítonos que no se componen de siete.

El P. Sarmiento, dice el Sr. Morel-Fatio, «da las fórmulas de todas las combinaciones posibles del verso de *arte mayor* cortado en dos hemistiquios iguales, que puede contar así de diez á catorce sílabas». El P. Sarmiento da únicamente las fórmulas de nueve combinaciones, una de las cuales, como he dicho, es falsa (7 *con* 7 — *pie de* 14): quedan ocho, siendo así que hay bastantes más; en cuanto á las sílabas, su número varía, no de diez á catorce, sino de nueve á trece, como veremos.

«El *arte mayor*, se pregunta el Sr. Morel-Fatio, además de los dos esenciales, ¿suele llevar otros acentos rítmicos? Según Rengifo,

---

(1) *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*. Madrid, 1775, págs 193.

(2) En la Prosodia que trae al final de su Gramática, Salvá no consagra ni siquiera una página entera á los versos de *arte mayor:* «apénas se usan hoi dia, sino cuando nuestros ingenios hacen alarde de reproducir esta antigualla», y cita *El retrato de golilla*, fábula XXXIX de Tomás de Iriarte (De frase extranjera el mal pegadizo); la epístola de Leandro Fernández de Moratín al Príncipe de la Paz (A vos, el apuesto complido garzon), y el *Himno de los Guardias de la real persona al Rey*, de Juan Bautista Arriaza (Relumbre el acero y el casco brillante). Ahora bien, esta última composición está escrita en versos dodecasílabos ordinarios; no se trata en modo alguno de un *pastiche* del *arte mayor*. Véase el Apéndice.

el *arte mayor*, para tener bien ritmo, requiere un acento sobre la segunda y sobre la octaba sílaba.» Sería más exacto decir que el único verso de *arte mayor* admitido por Rengifo es el de cuatro acentos: «El verso de Arte mayor se compone de dos versos de Redondilla menor, y no de todos los que hemos dicho, sino de solos aquellos, que de las quatro sylabas primeras tienen la segunda larga...» No puede ser más terminante (1).

Dejando los tratados antiguos, el Sr. Morel-Fatio procede á «hablar de otra particularidad de nuestro verso, de la que nuestros autores no han dicho nada». A esta particularidad, ya notada por Encina y por otro, consagra el Sr. Morel-Fatio más de la tercera parte de su estudio sobre el *arte mayor:*

Basta hojear las *Trecientas* de Juan de Mena, ó cualquiera otra composición en *arte mayor* del siglo XV, para encontrar versos que no responden de ningún modo á los diversos tipos que conocemos, quiero decir, versos cuyo primer hemistiquio se halla acentuado sobre la cuarta sílaba, mientras que el segundo lo está normalmente sobre la quinta. Véanse los que tomo de las *Trecientas:*

Dandome alas — de don virtuoso (Estanc. III).
Vayan de gentes — sabidos en gente (ídem).
Quanto mas presto — lo mal fabricado (Estanc. V).
Dame licencia — mudable fortuna (Estanc. VII).
Haz a tus obras — como se concorden (ídem).
Son amigables — de forma mas una (ídem).
Mira la grande — constancia del norte (Estanc. VIII).

.....¿Cómo explicarlos?
Se los puede explicar como decasílabos sin separación y sin pausa, acentuados en la cuarta y décima sílabas; pero en este caso, ¿cómo admitir que un poeta los haya mezclado en la misma estrofa con versos acentuados en la quinta sílaba de cada hemistiquio? Semejante mezcla sería la negación de todo ritmo.

Esta explicación ni siquiera lo es para el mismo que la formula, puesto que dice, y con razón, que la mezcla en cuestión sería la negación de todo ritmo. Milá y Fontanals fué quien inventó esta

---

(1) El Sr. Menéndez y Pelayo adopta una definición análoga cuando habla de «el dodecasílabo de cuatro cadencias con cesura intermedia, dispuesto en estancias de ocho versos y comúnmente llamado *metro de arte mayor*» (*Antología*, IV, pág. CXC). Es, en efecto, la definición que conviene á la mayor parte de estos versos.

teoría (1), con la cual está conforme el Sr. Menéndez y Pelayo (2):

Contienen también, dice Milá, endecasílabos anapésticos casuales los trovadores castellanos, que solían mezclarlos con sus dodecasílabos, como se ve en la estancia de Juan de Mena, donde hay no menos que tres:

Ca he visto, dice, Señor, nuevos yerros
La noche pasada hacer los planetas
Con crines tendidos arder los cometas,
  Dar nueva lumbre las armas y hierros,
Ladrar sin herida los canes y perros,
  Triste presagio hacer de peleas
Las aves nocturnas y las funereas
Por las alturas, collados y cerros.

Buscaban sin duda nuestros trovadores alguna mayor holgura para sí y variedad para las monotonas estancias, en tales dodecasílabos mutilados, pronunciando sin duda con cierta lentitud relativa los primeros hemistiquios pentasílabos.

Esto es insostenible, y el Sr. Morel-Fatio ve con fundamento, lo repito, en esa pretendida mezcla, la negación de todo ritmo.

En realidad, como haremos ver más adelante, si el primer hemistiquio tiene dos acentos, el primer acento puede recaer sobre la segunda sílaba (caso el más frecuente), sobre la primera (3) (caso

---

(1) *Obras completas,* V. págs. 335-336.

(2) *Antología*, V. pág. CXCVI.

(3) El Sr. Menéndez y Pelayo, que sabe que los versos de Mena ofrecen esta particularidad, cree equivocadamente que no se encuentra en las obras de Pedro de Padilla (el Cartujano), *Los doze triumphos de los doze Apostoles* y *El retablo de la Vida de Christo:* «Ambos poemas, dice (*Antología,* VI, págs. CCXLIV-CCXLV), están compuestos en estancias de arte mayor como las de Juan de Mena; pero todos los versos son rigurosamente dodecasílabos, sin que se advierta en ellos la irregularidad métrica, al parecer sistemática, que hay en las *Trecientas.*» Pero ninguno de los versos siguientes, que entresaco de los citados por el Sr. Menéndez y Pelayo, podría pasar por «rigurosamente dodecasílabo»:

Callo las cosas del mundo livianas.....
Dejo los hechos romanos aparte.....
Huyan, por ende, las musas dañadas
A las Estigias do reina Pluton.....
Saco mis tablas por cuatro canales.....
Llena de sangre la boca sagrada,
Frios los piés, y su pulso perdido.....
Pierden su lumbre los signos del cielo.....

etcétera, etc.

cuya explicación indaga el Sr. Morel-Fatio), y aun sobre la tercera (caso que para todos ha pasado inadvertido hasta el presente), y estas tres formas de hemistiquios tienen el mismo valor rítmico. Sería, pues, preferible, al estudiar el *arte mayor*, no designar las sílabas acentuadas según el lugar que ocupan con relación á la primera del verso: así se evitaría la posibilidad de una confusión.

Otra explicación, continúa el Sr. Morel-Fatio, consistiría en reconocer en esos versos una «cesura lírica» semejante á la que nos ofrece la poesía lírica francesa ó provenzal, es decir, que aquí el acento rítmico recaería sobre una sílaba átona. Esos versos tendrían entonces el siguiente ritmo:

Dandome alás — de don virtuóso
Vayan de gentés — sabidos en génte,

y esta alteración de la fonética dependería de la música.

.....Seguramente la música puede tener parte en ello, y precisamente en este poema de Juan de Mena de donde he tomado mis ejemplos, porque se sabe de buena tinta que fué cantado..... Debo hacer notar que lo que haría verosímil la influencia de la música en el género, es que la separación atónica no se halla, ó se encuentra rara vez, en las composiciones de *arte mayor* destinadas á la lectura.

«Se sabe de buena tinta que fué cantado.....» Sí y no. Sabemos que, en 1577, Francisco de Salinas dice (1) haber oido cantar en su juventud (dum essem adolescens) la primera estrofa del poema; pero ¿lo cantaban todo entero? No lo dice. Y aunque este hecho se demostrase, quedaría por probar, no sólo que el *Laberinto* fué cantado en la época de su composición, es decir, cerca de un siglo antes del momento de que habla Salinas, sino, sobre todo, para que la hipótesis del Sr. Morel-Fatio («esta alteración de la fonética dependería de la música») pudiera sostenerse, que fué escrito con arreglo á una melodía ó serie de melodías anteriores á su composición.

Porque se impone esta nueva objeción: si la música tuviese alguna parte en la reducción de ciertos hemistiquios, es evidente que, en cada estrofa, estos hemistiquios reducidos deberían encontrarse siempre en el mismo lugar, es decir, en el sitio en que el ritmo musical hubiera demandado su empleo. Esta es una de las indispensa-

(1) *De Musica.* Salamanca, 1577. Cap. XI, lib. VI.

bles condiciones de la hipótesis, y el más ligero examen muestra que no se ha cumplido: en efecto, unas estrofas tienen un verso de este género, otras varios, otras ninguno; tan pronto está reducido el primer hemistiquio como el segundo; á veces lo están uno y otro; el verso de hemistiquio reducido ocupa un lugar cualquiera en la estrofa. Esas múltiples combinaciones determinan naturalmente una diversidad muy grande en las estrofas, y por consiguiente la imposibilidad de adaptarlas todas á una misma melodía. La hipótesis de que hubiese tantas melodías como variedades de estrofas (y estas variedades, lo repetimos, son muy numerosas), y de que el poeta adaptó dócilmente sus versos á una larga serie de melodías, sería todavía más inadmisible que la hipótesis de una melodía única.

En cuanto á mí, me niego á rebajar á Mena al nivel de un simple *coplero* (1), y aun dudo de que su poema haya sido cantado por completo en ninguna época. Considero el *Laberinto* como perteneciente por esencia á la categoría de las «composiciones de *arte mayor* destinadas á la lectura» (2). En cuanto a la pretendida «cesura lírica», volveremos á ella más adelante.

Encina, dice el Sr. Morel-Fatio, ha observado esta particularidad, pero de un modo poco claro: «Mas porque en el arte mayor los pies (los versos) son intercisos, que se pueden partir por medio, no solamente puede passar una silaba por dos, quando la postrera es luenga, mas tambien si la primera o la postrera fuere luenga, assi del un pie como del otro, que cada una valdra por dos.

No veo ninguna obscuridad en este pasaje, y el Sr. Morel-Fatio lo ha explicado muy bien:

«Los versos de *arte mayor* son de dos hemistiquios, y la última sílaba, cuando está acentuada, vale por dos», lo cual significa que el verso masculino es el equivalente rítmico del femenino. Después (Encina) continúa: «pero del mismo modo, si la primera ó la última

---

(1) En francés: *parolier*. Se da este nombre al rimador adocenado que adapta nueva letra á melodías ya conocidas. (*N. del T.*

(2) Invócase á Salinas; pero también sería posible, sin jugar en demasía del vocablo, citar á Miguel Sánchez de Lima, que, por la misma época, dice «que hizo Mena coplas que se han de *leer* á descansadas.» (*Arte poética*, Alcalá, 1580, fol. 13 v.º)

sílaba de uno ú otro hemistiquio está acentuada, cada una de estas sílabas valdrá por dos.» Así, el primer hemistiquio del verso

Vayan de gentes   sabidos en gente

que tiene la primera sílaba acentuada, equivaldría, según Encina, á un hemistiquio completo, por ejemplo:

E vayan de gentes.

.....¿Qué equivalencia es ésta de la primera sílaba acentuada de cada hemistiquio y qué puede dar á entender con eso Encina? Me figuro que habrá comprobado..... que en Juan de Mena casi todos los versos que nos ofrecen la fórmula 4 + 5 en vez de 5 + 5, comienzan por una sílaba acentuada.....

Síguense varios ejemplos, inútilmente, puesto que se nos han expuesto algunos ya cuatro páginas antes.

De todos modos la «equivalencia» de Encina no explica nada..... La presencia de un solo verso así disminuído, en una estrofa compuesta de versos de *arte mayor* normales, perturba en absoluto el ritmo de la estrofa, si se pretende hacer recaer el acento principal del primer hemistiquio sobre la cuarta sílaba. No veo, pues, otro medio para restablecer la unidad rítmica, que hacer recaer el acento (1), sobre la quinta sílaba átona, como en la poesía lírica francesa, en que el acento recae sobre la cuarta átona. Se medirá, pues:

Una doncellá   tan mucho fermosa
Que ante su gestó   es loco quien osa
Otras beldadés   loar de mayores.

Y lo mismo sucedería si el hemistiquio disminuído fuese el segundo.

Esta es una repetición de la explicación antes dada (pág. 214), explicación que se vuelve á encontrar por tercera vez en las conclusiones (pág. 221):

Los hemistiquios reducidos en una sílaba que se hallan frecuentemente, se explican sin duda por las necesidades de la música; rítmicamente hablando, son verdaderos mónstruos, y, al leerlos, es necesario hacer recaer el acento sobre la última sílaba átona.

El Sr. Morel-Fatio se inclina, pues, en definitiva, á una «cesura

(1) En francés: le *frappé*. Lit.: el golpe. (*N. del T.*)

lírica» que haría recaer el acento rítmico sobre la última sílaba átona de los hemistiquios «reducidos en una sílaba».

Ahora bien, los verdaderos mónstruos serían los seudo-versos en que se pronunciase «Dandome alás, Vayan de gentés, Una doncellá» (1) y «otras beldadés» por el estilo, y nó los versos de Juan de Mena, en que vanamente se procura «restablecer» una unidad rítmica que nada altera.

Además, cambiando de lugar el acento rítmico y haciéndolo recaer sobre la última sílaba átona, la primera del verso deja lógicamente de estar acentuada, porque dos acentos rítmicos no están nunca separados por tres sílabas en un hemistiquio de *arte mayor*. Será preciso, por consiguiente, contentarse con un solo acento rítmico en el primer hemistiquio, ó cambiar igualmente el primer acento y pronunciar «Dandóme alás, Vayán de gentés, Uná doncellá», etc. Y como, según el Sr. Morel-Fatio, el acento rítmico debe recaer igualmente sobre la última sílaba átona si el hemistiquio disminuído se encontrase el segundo, tendríamos fenómenos como el siguiente:

unós tastadós otrós raydós (154,4)

lo que no dejaría de ofrecer cierta originalidad (2).

Encina no es el único que haya hecho notar la particularidad que nos ocupa; Nebrixa, que el Sr. Morel-Fatio se ha olvidado de consultar á este efecto, se expresa así:

El verso adonico doblado es compuesto de dos adonicos. los nuestros llamanlo pie de arte maior. puede entrar cada uno dellos con medio pie perdido *o sin el.*

Y añade Nebrixa un poco más adelante:

Puede tener este género de verso onze silabas en cuatro maneras. La primera *entrando sin medio pie* en el primero adonico e con el en el segundo..... Como en.....

Sabia en lo bueno sabida en maldades.

---

(1) Dejo á un lado «Que ante su gestó»; la elisión de «que» no es obligatoria, y el hemistiquio es hexasílabo: «Que ánte su gésto».

(2) *«Uná le lavá, otrá le tiendé»,*

que dicen los niños jugando al corro. *(N. del T.)*

Así, lo mismo que Encina y antes de él, Nebrixa hace constar la existencia de estos versos y los considera como absolutamente normales (1).

Encina, ya lo hemos visto, ha observado breve pero claramente, la particularidad de que se extraña el Sr. Morel-Fatio: «si la primera o la postrera (silaba) fuere luenga, assi del un pie como del otro, que cada una valdra por dos». Reproduzco de nuevo estas palabras, y añado que hay, en Mena y en otros poetas de la misma época, prueba de que la explicación dada por Encina es exacta, pero esa prueba ha pasado inadvertida para el Sr. Morel-Fatio. Sorprendido de los versos «cuyo primer hemistiquio está acentuado sobre la cuarta sílaba», propone «hacer recaer el acento (le *frappé)* sobre la quinta sílaba átona», pero se olvida de hablar de los versos cuyo primer hemistiquio es masculino y no cuenta más que cuatro sílabas. Tendríamos curiosidad de saber lo que piensa de versos como los siguientes:

ouo lugar el engaño vlixeo (18,6)
la grauedad del su claro gesto (21,5)
es a saber de presto tan braua (31,5)
nin por amor de tierra nin gloria (61,6).

El acento (le *frappé*), esto es indudable, no puede recaer más que sobre la cuarta y última sílabas del primer hemistiquio de estos versos; y ¿entonces? Entonces Encina tiene razón: un verso cuya primera sílaba está acentuada, equivale á un verso cuya sílaba acentuada es la segunda, lo mismo que un verso terminado por un oxítono equivale á un verso terminado por un paroxítono, hecho incon-

(1) Haré notar, de pasada, que Nebrixa se equivoca al decir que el verso de *arte mayor* puede tener de ocho á doce sílabas; da únicamente las fórmulas de diez y seis combinaciones, de las que las cuatro siguientes son falsas:

Sabida en el bien sabia en maldades
Sabida en el bien sabia en maldad
Sabia en el bien sabia en maldades
Sabia en el bien sabia en el mal.

Son falsas porque el segundo acento rítmico del primer hemistiquio debe separarse del primer acento rítmico del segundo por medio de una sílaba no acentuada ó por dos.—Quedan doce combinaciones, número muy inferior á la realidad, y en cuanto al número de sílabas, varía, no de ocho á doce, sino de nueve á trece, como ya he dicho.

testado. Veremos luego una segunda prueba de que la equivalencia observada por Encina es muy real.

El Sr. Morel-Fatio examina después un hecho notado por Bello:

..... (Bello) sienta este principio: «La cesura no impide al primer hemistiquio el ser masculino, pero se compensa esta omisión en el segundo hemistiquio, que cuenta entonces siete sílabas:

Que quiere *subir* y se halla en el aire
Presume de *vos* y de mí la fortuna
Entrando tras *él* por el agua decian.»

Ahora bien, estos tres versos que cita aquí Bello y que toma de las *Trecientas,* son radicalmente falsos, y no se debe vacilar en corregirlos así:

Que quiere subir y s'halla en el aire
Presume de vos y de mí Fortuna
Entrando tras él por l'agua decian

ó de cualquier otra manera, pero es preciso enmendarlos, y la prueba...

Los tres versos que cita Bello no son falsos, ni «radicalmente», ni de ningún otro modo; pertenecen á un tipo normal que se encontrará clasificado más adelante. Además, la primera enmienda que apunta el Sr. Morel-Fatio es, no sólo inútil, sino hasta imposible, porque en Mena la elisión no tiene lugar nunca ante *halla* (= *falla).*

..... la prueba de ello es que estas mismas *Trecientas* nos ofrecen una cantidad de hemistiquios masculinos que en modo alguno están «compensados» como querría Bello. Ejemplos:

Tu conformidad es no ser conforme (Estr. X)
Do vi multitud, no numero cierto (Estr. XIV)
Pudiera traer objetos atantos (Estr. XV)
Y las por venir ordeno á mi guisa (Estr. XXIII)
Y vi contra mí venir al encuentro (Estr. XXXIV)
Dicha del fenix que se cria en ella (Estr. XXXVII)
El Catabathmon fue luego patente (Estr. L)
Icaria, a la qual el naufrago dio (Estr. LII)
La su redondez por orden debida (Estr. LXII).

La observación es en el conjunto atinada, pero el ejemplo sexto está mal elegido: «Dicha del fenix» no es un hemistiquio masculino,

porque los poetas castellanos de todos los tiempos estuvieron acordes en pronunciar «fénix», ni más ni menos que los prosistas (1). Encontraremos esos versos de hemistiquios «no compensados».

Debería ocurrir lo mismo, por consiguiente, con los hemistiquios proparoxítonos: éstos, lo mismo que los oxítonos, no requieren la «compensación», y habría lugar á enmendar del modo siguiente ó de otro cualquiera los versos que cita Bello:

Ni sale la fúlica   de la [su] marina
Igneo lo viéramos   o [bien] turbulento,

según una serie de versos en que la mencionada «compensación» no aparece:

Y las siete Pléyadas   en ellas otea (Estr. VIII)
O mas que seráfica,   clara visïon (Estr. XXII)
Qual el Penatígero   entrando en el Tibre (Estr. XXXI)
Que es dicha gótica   segun nuestro uso (Estr. XLIII)
Del mediterráneo   contra la gran mar (Estr. XLV)
Y la Sarracénica   region de paganos (Estr. L)
Estaba Hierónimo   alzando los cantos (Estr. CXVII).

Aquí debo observar que los ejemplos en que un primer hemistiquio proparoxítono parece «compensado» por la omisión de una sílaba en el segundo, son de hecho numerosos en las *Trecientas*, y que no es siempre fácil enmendarlos como los que ha citado Bello ó como estos:

Aquel con quien Júpiter   tuvo [a] tal zelo (Estr. I)
De alli donde Júpiter   [el] alto dispuso (Estr. XLIII)
De candida púrpura   [la] su vestidura (Estr. LXXII).

Pero, atribúyanse estos versos á copistas que han alterado el texto primitivo del poeta, ó atribúyanse á él mismo, caso en el cual

(1) La estrofa 243 del *Laberinto* presenta un ejemplo de ello en un verso cuya acentuación no puede ofrecer duda alguna:

ceniza de fénix aquella que basta.

He aquí otros, tomados de los *Sesti*, de Crespi de Valdaura y de Trillas *Cancionero general*, reimpr. de los *Biblióf. esp.*, II págs. 142-143):

matando de todas las Reynas el fénix.....
quitando la lumbre del mundo y el fénix.....
aquí, pues, possee renombre de fénix.....
sus obras presentan de santas vn fénix.....
que fué'n sostenernos esforçado fénix.....
Rompiendo estrañas lloremos el fénix.....
Piedra muy terrible causó que tal fénix.....

sería culpable de no haber percibido bien el ritmo de sus versos, el sistema de «compensación» admitido por Bello me parece que debe ser en absoluto rechazado.

Conviene hacer varias observaciones:

Los dos versos que el Sr. Morel-Fatio cita según Bello, y los tres que él mismo elige en último lugar, no necesitan la enmienda que propone ni otra alguna.—De los otros siete versos, tres son normales: en dos hay sinalefa:

Qual el Penatígero entrando en el Tibre
Estaba Hierónimo alzando los cantos,

y en el tercero

O mas que seráfica, clara vision,

el segundo hemistiquio no tiene más que cuatro sílabas (hecho normal), puesto que *io* forma diptongo.

Los otro cuatro versos, tales como los cita el Sr. Morel-Fatio, son falsos, porque el texto primitivo ha sido alterado. No debe leerse «Y las siete Pléyadas», sino «Y las siete Pleyas». «Que es dicha gótica» debe sustituirse por «Que es dicha Gotia» que dan los manuscritos. Mena no emplea nunca «mediterráneo», sino «mediterrano» (Cf. estrofa 37, en la rima). «Y la Sarracénica region de paganos» es un desatino fácil de rectificar: «e la cirenayca...»

En cuanto á la hipótesis de que un poeta pueda ser «culpable de no haber percibido bien el ritmo de sus versos», es de aquellas que no podrían formularse con fundamento más que después de un ensayo infructuoso de clasificación regular de todos los versos del poema estudiado, ensayo intentado sobre una restitución del texto primitivo: éste no es el caso ahora, porque el Sr. Morel-Fatio no ha trabajado más que sobre una mínima parte de una obra alterada como á porfía por copistas y editores.

Hemos fijado, en primer término, un texto crítico del *Laberinto de Fortuna* (1), y el estudio de este texto nos ha permitido inducir las reglas del verso de *arte mayor* tal como Mena lo emplea; son relativamente sencillas, en medio de su aparente complejidad.

***

(1) Aparecerá en la *Bibliotheca Hispanica* poco tiempo después del presente estudio.

Hay dos clases de hemistiquios: uno de dos acentos, otro, muy raro, de un solo acento.

El hemistiquio de dos acentos consta de cuatro á siete sílabas: se compone esencialmente de un cuerpo cuadrisílabo formado por una sílaba acentuada, dos no acentuadas y una acentuada (— ⏑ ⏑ —). Este cuerpo constituye á veces por sí solo el hemistiquio; está casi siempre precedido ó seguido de una ó dos sílabas no acentuadas. Se encuentran las ocho combinaciones siguientes:

A	⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑	e vi despojados (155,3)
B	⏑ — ⏑ ⏑ —	O flor de saber (124,1)
C	⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑	de nuestro retorico (119,8)
D	— ⏑ ⏑ — ⏑	dadiva santa (227,2)
E	— ⏑ ⏑ —	ouo lugar (18,8)
F	— ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑	no gouernandome (30,8)
G	⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑	Aristotiles cerca (118,3)
H	⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —	en aquellos que son (19,3).

En el hemistiquio de dos acentos, una sílaba acentuada es la sílaba tónica de una palabra cualquiera; una sílaba no acentuada es, ora una sílaba átona de una palabra cualquiera, ora un monosílabo. Un monosílabo puede, pues, encontrarse, ya en una sílaba acentuada, ya en una no acentuada.

Pero el acento rítmico puede recaer también:

1.° Sobre la primera sílaba de un pentasílabo paroxítono: dēspedaçāndo;

2.° Sobre la primera sílaba de un cuadrisílabo oxítono: lēgisladōr (1).

---

(1) La existencia de un acento rítmico que recae sobre la primera sílaba de ciertos pentasílabos paroxítonos, está demostrada por el hecho de que hay hemistiquios que están por completo formados por un pentasílabo paroxítono:

estaua sus fijos *despedaçando*
Medea la ynutil *nigromantesa* (130,5-6)
los dos Dionisios *siracusanos* (228,6).

Si no recayese un acento rítmico sobre las sílabas *des*, *ni*, *si*, y si estos dos hemistiquios no tuviesen otro acento que el de la tónica (*çan*, *te*, *sa*), tendrían seis sílabas (tipo X) y no cinco.

Por un hecho idéntico se demuestra la existencia de un acento rítmi-

Un disílabo paroxítono colocado entre dos acentos rítmicos, no tiene sílaba acentuada: da buenos fines (1).

El hemistiquio de un acento tiene seis ó cinco sílabas, según que termina en un paroxítono ó en un oxítono (2). Hay, pues, dos combinaciones:

---

co sobre la primera sílaba de un cuadrisílabo oxítono; hay hemistiquios formados íntegramente por un cuadrisílabo oxítono:

assi como principe *legislador* (81,3).

Pueden, pues, considerarse como hemistiquios de un solo acento ó como hemistiquios de dos acentos, la mayor parte de los que están formados, ya por un pentasílabo paroxítono precedido de un monosílabo, ya por un cuadrisílabo oxítono precedido de un monosílabo. Este verso

vi despojadores e vi despojados (155,3)

puede clasificarse como XA, ó como AA;

que bueluen acordes *los desacordados* (158,7)

puede clasificarse como AX, ó como AA;

de dar más aguda *la contenplacion* (19,2)

puede clasificarse como AY, ó como AB;

ya començaua *la ynuocacion* (246,1)

puede clasificarse como DY, ó como DB.

En nuestro cómputo, hemos considerado siempre estos hemistiquios, poco numerosos por lo demás (unos cuarenta), como de un solo acento.

(1) *da buenos fines* seyendo infinita (137,7)

Si el primer hemistiquio de este verso tuviese un solo acento, habría seis sílabas (tipo X) y no cinco.

Pero cuando un disílabo se encuentra así colocado en un hemistiquio hexasílabo paroxítono, ó en un hemistiquio pentasílabo oxítono, se pueden considerar estos hemistiquios como de un solo acento ó como de dos:

que ganan los tales *en la santa guerra* (197,7) AX ó AA
que meten las fieras *con su triste son* (246,4) AY ó AB
que forman los canes *que sin dueño son* (251,8) AY ó AB
de tu claro rey e de su magestad (285,2) YH ó BH.

En nuestro cómputo, hemos considerado siempre estos hemistiquios como de un solo acento.

(2) Por excepción:

Un segundo hemistiquio paroxítono de un acento puede tener cinco sílabas, después de un primer hemistiquio terminado en — ⌣ — ; un solo ejemplo:

X ⏑ ⏑̄ ⏑ ⏑ — ⏑ en virtud diuersa (66,2)
Y ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ — menos en la lid (4,3).

No se encuentra en el *Laberinto* la combinación Z ⏑ ⏑ ⏑ ⏑̇ — ⏑ ⏑, es decir, un hemistiquio de un acento, terminado en un proparoxítono, y constando, por consiguiente, de siete sílabas.

En el hemistiquio de un acento, la sílaba acentuada es la sílaba tónica de una palabra cualquiera; una sílaba no acentuada es una sílaba cualquiera, átona ó tónica, de una palabra cualquiera. Una sílaba tónica puede encontrarse, por lo tanto, ya en una sílaba acentuada, ya en una sílaba no acentuada.

El verso está compuesto, por lo general, de dos hemistiquios de dos acentos, rara vez por un hemistiquio de dos acentos y uno de uno, ó por un hemistiquio de un acento y uno de dos, muy rara vez por dos hemistiquios de un acento.

Ningún verso termina en un proparoxítono.

Cuando el segundo hemistiquio tiene dos acentos, el segundo (ó el único) acento rítmico del primer hemistiquio está siempre separado del primer acento rítmico del segundo, ya por una sílaba no acentuada que pertenece al primero ó al segundo hemistiquio, ya por dos sílabas acentuadas que pertenecen, una al primer hemistiquio, otra al segundo, ó las dos al primero ó al segundo. En su consecuencia:

Si el primer hemistiquio termina en — ⏑, el segundo comienza por ⏑ — ó por — ;

Si el primer hemistiquio termina en — , el segundo comienza por ⏑ — ó por ⏑ ⏑ —;

---

aquel cuyo animo, virtud e nombre (236,2).

Un segundo hemistiquio paroxítono de un acento puede tener siete sílabas después de un primer hemistiquio terminado en — ; tres ejemplos:

de lo concebido en la divina mente (60,7)
O flor de saber e de caualleria (124,1)
no dedes causa a Gibraltar que faga (167,7).

Un segundo hemistiquio oxítono tendría, naturalmente, una sílaba menos en los mismos casos; un solo ejemplo:

quando al señor es en necessidad (258,8).

Si el primer hemistiquio termina en — ◡ ◡, el segundo comienza por —.

Cuando el segundo hemistiquio sólo tiene un acento, el primero termina siempre en — ◡ ó en —, nunca en — ◡ ◡.

Resulta de estas comprobaciones, que el primer hemistiquio influye en el segundo: el verso de *arte mayor*, en Mena y en los poetas del siglo XV, ha conservado algunas de sus particularidades originales, pero ha perdido otras. El recuerdo de su formación no ha sido olvidado, puesto que vemos á Juan Alfonso de Baena llamarle «arte comun doblada» (1), pero los dos hemistiquios no son considerados ya como versos hexasílabos independientes uno de otro.

Acabamos de ver que existe en ciertos tipos, hacia la mitad del verso, una laguna que proviene de la falta de una sílaba no acentuada, ya al final del primer hemistiquio, ya al principio del segundo; esta laguna se indicaba verosímilmente en el recitado por medio de una pausa muy corta, igual al tiempo que hubiera requerido la pronunciación de una sílaba, y esta pausa — un músico diría este *silencio* — dejaba intacto el movimiento general del verso, conservando la misma extensión para cada uno de los intervalos de los acentos rítmicos.

Así como los dos hemistiquios del verso, aunque á menudo diferentes, tienen siempre un valor equivalente, así los diferentes tipos de versos son rítmicamente iguales, tengan ó no la laguna de que acabamos de hablar, tengan cuatro, tres ó dos acentos, cualesquiera que sean, en una palabra, las particularidades por las que se distinguen unos de otros. Su multiplicidad en nada altera su unidad rítmica (2).

---

(1) *Cancionero*, edición de Leipzig, I, pág. 43.

(2) Si se prescinde de lo que puede seguir á la última sílaba acentuada del verso y de lo que puede preceder á la primera (ó á la sílaba que ocupa su lugar cuando el primer hemistiquio no tiene más que un acento), son posibles las nueve combinaciones siguientes:

PRIMER HEMISTIQUIO								SEGUNDO HEMISTIQUIO
de dos acentos	—	◡◡	—	◡◡	—	◡◡	—	de dos acentos
de dos acentos	—	◡◡	—	◡	—	◡◡	—	de dos acentos
de dos acentos	—	◡◡	—	◡	—	◡◡	—	de dos acentos
de dos acentos	—	◡◡	—	◡◡	◡	◡◡	—	de un acento
de dos acentos	—	◡◡	—	◡	◡	◡◡	—	de un acento
de un acento	◡	◡◡	—	◡◡	—	◡◡	—	de dos acentos
de un acento	◡	◡◡	—	◡	—	◡◡	—	de dos acentos
de un acento	◡	◡◡	—	◡	◡	◡◡	—	de un acento
de un acento	◡	◡◡	—	◡	◡	◡◡	—	de un acento

Los tipos normales de versos son en número de cuarenta; dividense, como hemos dicho, en cuatro series:

Primera serie: Dos hemistiquios de dos acentos. Veinte tipos.

Segunda serie: Primer hemistiquio de dos acentos, segundo hemistiquio de un acento. Ocho tipos.

Tercera serie: Primer hemistiquio de un acento, segundo hemistiquio de dos acentos. Ocho tipos.

Cuarta serie: Dos hemistiquios de un acento. Cuatro tipos.

En la lista siguiente, las dos indicaciones colocadas entre paréntesis designan la estrofa del *Laberinto*, de la que se ha tomado el ejemplo, y el lugar del verso en la estrofa; el número colocado al extremo de la línea es el de los versos del mismo tipo contenidos en el poema (1).

PRIMERA SERIE

1	AA	⌣—⌣⌣—⌣	⌣—⌣⌣—⌣	suplico me digas de donde veniste (22,6)	1140
2	AB	⌣—⌣⌣—⌣	—⌣⌣—	sus pocos plazeres segun su dolor (107,6)	116
3	AD	⌣—⌣⌣—⌣	—⌣⌣—⌣	Fondon destos cercos vi derribados (129,1)	27
4	AE	⌣—⌣⌣—⌣	—⌣⌣—	aquesta con ierça de proceder (47,5)	3
5	BA	⌣—⌣⌣—	⌣—⌣⌣—⌣	pudiera traer objetos atantos (15,7)	31
6	BB	⌣—⌣⌣—	⌣—⌣⌣—	en Ras con aquel señor de Charni (199,6)	6
7	BG	⌣—⌣⌣—	⌣⌣—⌣⌣—⌣	sabed al amor desamar amadores (106,8)	29

(1) No hemos tenido en cuenta, para este cómputo, las estrofas 298 á 300, estrofas que no forman parte—como hemos explicado al principio de este estudio (*) — del poema propiamente dicho. El número total de los versos es, por consiguiente, 297 × 8, ó sean 2.376.

(*) Véase la primera nota de nuestro Prólogo *(N. del T.)*

8	BH	⏑—⏑⏑—	⏑⏑—⏑⏑—	de tu claro rey e de su magestad (285,2)	3
9	CD	⏑—⏑⏑—⏑⏑	—⏑⏑—⏑	de candida purpura su vestidura (72,1)	28
10	CE	⏑—⏑⏑—⏑⏑	—⏑⏑—	la vida politica sienpre zelar (81,4)	5
11	DA	—⏑⏑—⏑	⏑—⏑⏑—⏑	fiz de mi duda conplida palabra (57,6)	566
12	DB	—⏑⏑—⏑	⏑—⏑⏑—	desque sentida la su proporcion (22,1)	58
13	DD	—⏑⏑—⏑	—⏑⏑—⏑	vnos tastados, otros raydos (154,4)	13
14	DE	—⏑⏑—⏑	—⏑⏑—	rey ecelente, muy gran señor (81,2)	3
15	EA	—⏑⏑—	⏑—⏑⏑—⏑	es a saber de presto tan braua (31,5)	15
16	EB	—⏑⏑—	⏑—⏑⏑—	Aznatoraf e Martos con el (282,5)	1
17	EG	—⏑⏑—	⏑⏑—⏑⏑—⏑	que la virtud le faltasse muriendo (191,7)	29
18	EH	—⏑⏑—	⏑⏑—⏑⏑—	o matador de mi fijo cruel (205,2)	4
19	FD	—⏑⏑—⏑⏑	—⏑⏑—⏑	Bien como medico mucho famoso (178,1)	23
20	FE	—⏑⏑—⏑⏑	—⏑⏑—	quando las ancoras quis leuantar (165,2)	1
					2101

SEGUNDA SERIE

21	AX	◡—◡◡—◡	◡◡◡◡—◡	ouieron mis ojos su virtud primera (21,2)	109
22	AY	◡—◡◡—◡	◡◡◡◡—	argolica fuerça pudo subverter (5,6)	29
23	BX	◡—◡◡—	◡◡◡◡—◡	e contra Trion luego parescieron (42,5)	6
24	BY	◡—◡◡—	◡◡◡◡—	brumal, aquilon, e la equinocial (34,3)	1
25	DX	—◡◡—◡	◡◡◡◡—◡	vimos a vno lleno de prudencia (125,6)	57
26	DY	—◡◡—◡	◡◡◡◡—	ni que feroces menos en la lid (4,3)	8
27	EX	—◡◡—	◡◡◡◡—◡	o piedad fuera de medida (186,1)	5
28	EY	—◡◡—	◡◡◡◡—	quando al señor es en necessidad (1) (258,8)	1
					216

TERCERA SERIE

29	XA	◡◡◡◡—◡	◡—◡◡—◡	abrire las bocas por do te gouiernas (251,2)	33
30	XB	◡◡◡◡—◡	◡—◡◡—	porque pudicicia se pueda guardar (81,5)	3

(1) El segundo hemistiquio de este verso, aunque oxítono, tiene seis sílabas. Véase nuestra observación en una de las precedentes notas.

31	XD	⏑⏑⏑⏑—⏑	—⏑⏑—⏑	tu tenperamento es destenplança (10,4)	4
32	XE	⏑⏑⏑⏑—⏑	—⏑⏑—		
33	YA	⏑⏑⏑⏑—	⏑—⏑⏑—⏑	tu conformidad es no ser conforme (10,7)	5
34	YB	⏑⏑⏑⏑—	⏑—⏑⏑—		
35	YG	⏑⏑⏑⏑—	⏑⏑—⏑⏑—⏑	el adelantado es aquel de Perea (193,6)	3
36	YH	⏑⏑⏑⏑—	⏑⏑—⏑⏑—		
					48

CUARTA SERIE

37	XX	⏑⏑⏑⏑—⏑	⏑⏑⏑⏑—⏑	el adelantado Diego de Ribera (190,6)	7
38	XY	⏑⏑⏑⏑—⏑	⏑⏑⏑⏑—	Del Mediterrano fasta la gran mar (45,1)	1
39	YX	⏑⏑⏑⏑—	⏑⏑⏑⏑—⏑	al enperador de Costantinopla (286,6)	1
40	YY	⏑⏑⏑⏑—	⏑⏑⏑⏑—		
					9

Las series normales de combinaciones de hemistiquios quedan completas con estos cuarenta tipos. Cuatro no están representados en el *Laberinto de Fortuna*, pero pertenecen á la tercera y cuarta series, y la mayor parte de los tipos de estas dos series no se emplea sino rara vez. La posibilidad de estos cuatro tipos no puede ofrecer duda, puesto que su formación es rigurosamente análoga á la de los otros treinta y seis, y se hallarían ejemplos en varios poemas.

De nuestro cómputo se desprenden, entre otros, los siguientes resultados. Más de las siete octavas partes del *Laberinto* son versos de cuatro acentos. Los versos dodecasílabos paroxítonos de cuatro

acentos (tipo AA), componen cerca de la mitad (1139), de los del poema (2376), y más de la mitad (1255) si se les agregan los oxítonos (tipo AB, 116). Los versos cuyo primer hemistiquio está reducido (tipos DA, DB, EA, EB) son en número inferior á la mitad de los anteriores, y componen casi la cuarta parte de los versos del poema entero. Estas proporciones se vuelven á encontrar en los versos de tres acentos (tipos AX, AY, XA, XB de un lado, y tipos DX, etc., de otro).

Pero estos cuarenta tipos normales no son los únicos admitidos por Mena; se encuentran todavía dos que, aunque regularmente formados y en un todo conformes con la unidad rítmica de los que hemos enumerado, se distinguen de ellos por una particularidad inicial. El primer acento del primer hemistiquio va precedido de dos sílabas no acentuadas; de otro modo, un hemistiquio G ó un hemistiquio H puede ser el primer hemistiquio del verso, lo que no ocurre en los tipos normales. He aquí dos ejemplos de ello:

que de casas e fierro padecen ynopia (49,8). Tipo GA.
Aristotiles cerca del padre Platon (118,3). Tipo GB.

Estos versos constituyen una excepción (no hay más que los dos que acabamos de citar), pero muestran, por una especie de inversión, que Mena no debía de ser contrario al empleo de versos terminados en un proparoxítono (1). Un verso castellano que termina en un proparoxítono es equivalente á un verso terminado en un paroxítono ú en un oxítono; no hay duda sino que un verso de *arte mayor* que tiene la primera sílaba acentuada, equivale á un verso cuya sílaba acentuada es la segunda (lo que Nebrixa y Encina observaron), y los dos versos que acabamos de citar prueban que equivale también á un verso cuya sílaba acentuada es la tercera. Hay una perfecta simetría entre el principio y el fin de estos versos. La «equivalencia» de Encina encuentra aquí una segunda confirmación. Y la unidad rítmica no se altera por el hecho de que dos

(1) Existen versos de *arte mayor* terminados en un proparoxítono en el *Cancionero de Baena*, ed. de Leipzig, I. págs. 127-128. Francisco de Cascales (*Tablas poeticas*, Murcia, 1617, pág. 196), trae este ejemplo:

Amor solo basta a turbar nuestros animos.

Cito este último según el Sr. Morel-Fatio (pág. 210).

sílabas precedan al primer acento, de la misma suerte que no sufriría modificación porque siguiesen dos sílabas al último.

De este hecho se deriva la posibilidad de nuevas combinaciones en las cuales se puede introducir el hemistiquio proparoxítono de un acento (Z); podemos tener así otros veintiocho tipos:

PRIMERA SERIE

41	AC	45	DF	49	GD
42	AF	46	EC	50	GE
43	BC	47	GA	51	HA
44	DC	48	GB	52	HB

SEGUNDA SERIE

53	AZ	56	EZ	59	HX
54	BZ	57	GX	60	HY
55	DZ	58	GY		

TERCERA SERIE

61	XC	63	YC	65	ZE
62	XF	64	ZD	66	ZF

CUARTA SERIE

67	XZ	68	YZ

Desearíamos que se llevasen á cabo estudios análogos al presente respecto á otros poemas escritos en el mismo metro; pero téngase en cuenta que trabajos de este género carecerán de todo valor, si no se realizan con rigor minucioso sobre textos cuidadosamente fijados.

APÉNDICE

El Sr. Morel-Fatio dice con razón (pág. 209), que los españoles llaman ahora dodecasílabo al verso que los poetas ó prosistas castellanos del siglo XV llamaban verso de *arte mayor*. En eso hay un equívoco que convendría desvanecer. El «dodecasílabo de cuatro cadencias con cesura intermedia», es decir, la forma de dodecasílabo que con más frecuencia usan los poetas modernos, es *un* verso de *arte mayor*, no *el* verso de *arte mayor;* de los numerosos tipos que existían en el siglo XV, sólo los AA y AB han sobrevivido (1). Constituyen, como hemos dicho, más de la mitad de los versos del *Laberinto*.

Hemos rectificado ya el error de Vicente Salvá á propósito de un *Himno* de Arriaza, composición en versos dodecasílabos. En este mismo metro están escritas las estrofas de la Gómez de Avellaneda citadas por el Sr. Morel-Fatio (pág. 221). Se hallan ejemplos en Alberto Lista, Martínez de la Rosa (2), Gil y Zárate (3), Selgas (4), Espronceda (5), Zorrilla (6), etc.

(1) Y accesoriamente AC, pero ya se sabe cuán raros son los versos proparoxítonos.

(2) *La aparición de Venus.—La Alhambra.—Himno epitalámico.*— En *El Triunfo*, el poeta alterna los decasílabos con los dodecasílabos.

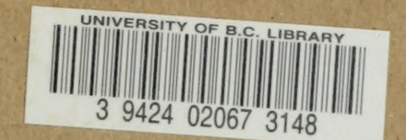
(3) En la primera escena de *Guzmán el Bueno*.

(4) *A Laura.—La Dalia.*

(5) *El Estudiante de Salamanca*. Espronceda es quizá el único de los poetas modernos que ha empleado á veces el hemistiquio de un solo acento en un verso dodecasílabo.

(6) *Un testigo de bronce* (*).

(*) También hay dodecasílabos de este género en la fantasía *El niño y la maga*, de Zorrilla (*N. del T.*)


UNIVERSITY OF B.C. LIBRARY
3 9424 02067 3148

